

El acto en cuestión: *la posibilidad de una crítica posmoderna*

Luciana Azul Calcagno y Griselda Soriano Barea

Grupo de Estudio e Investigación del Cine Latinoamericano (GEICIL)

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Centro Cultural Borges, Universidad Nacional de Tres Febrero

[artesdelespectaculo@filo.uba.ar](mailto:artesdelespectaculo@filo.uba.ar)

[maestriaenperiodismodocumental@untref.edu.ar](mailto:maestriaenperiodismodocumental@untref.edu.ar)

Resumen:

*El acto en cuestión* (1993) de Alejandro Agresti es una película de escasa circulación y menor reconocimiento y estudio, y una de las obras más complejas de un director también difícil de encasillar. Tan lejos de la solemnidad declamatoria del cine de la post-dictadura como del realismo del Nuevo Cine Argentino, es posible considerarla precursora, en nuestro campo cinematográfico, en el planteo de una estética y unas preocupaciones posmodernas. Intentaremos dar cuenta de esas características, así como también probar, analizando su particular abordaje del tema del llamado Proceso de Reorganización Nacional -la última dictadura militar sufrida por nuestro país entre los años 1976 y 1983- cómo esto no inhabilita la toma de posición política, sino todo lo contrario: en un campo dominado por el realismo la utilización de estrategias propias del posmodernismo permite romper con la percepción habitual del espectador para llevar adelante una poderosa crítica.

Palabras clave:

Alejandro Agresti - cine argentino – posmodernidad – intertextualidad - dictadura

El acto en cuestión: *la posibilidad de una crítica posmoderna*

*El acto en cuestión* (1993) de Alejandro Agresti es una película de escasa circulación y menor reconocimiento y estudio, y una de las obras más complejas de un director también difícil de encasillar. Tan lejos de la solemnidad declamatoria del cine de la post-dictadura como del realismo del Nuevo Cine Argentino, es posible considerarla precursora, en nuestro campo cinematográfico, en el planteo de una estética y unas preocupaciones posmodernas. Intentaremos dar cuenta de esas características, así como también probar, analizando su particular abordaje del tema del llamado Proceso de Reorganización Nacional -la última dictadura militar sufrida por nuestro país entre los años 1976 y 1983- cómo esto no inhabilita la toma de posición política, sino todo lo contrario: en un campo dominado por el realismo la utilización de estrategias propias del posmodernismo permite romper con la percepción habitual del espectador para llevar adelante una poderosa crítica.

*El acto en cuestión* cuenta la historia de Miguel Quiroga (Carlos Roffe), un lumpen que vive en un conventillo junto a su novia Azucena (Mirtha Busnelli), y pasa sus días buscando trabajo y robando los más diversos libros. Hasta que un día, gracias a uno de ellos, aprende un truco de magia con el que hace desaparecer primero objetos y luego personas. Quiroga deja entonces el conventillo, se consigue un representante en el circo más cercano, e inicia un viaje por Europa, donde el truco tiene mucho éxito. Pero cuando su fama crece, comienza a temer que se descubra que el truco no es suyo, se vuelve cada vez más paranoico e intenta rastrear el libro para quemar todos sus ejemplares. Finalmente se descubre la verdad cuando su representante, que se había encargado de mantener el libro fuera de circulación, lo reimprime. Quiroga es entonces enjuiciado por su engaño, luego de lo cual regresa a su vida anterior.

Para llevar a cabo el análisis del film partiremos de las afirmaciones de Robert Stam, en “Poética y política de la posmodernidad” (Stam, 2001). El cine posmoderno es, para él, un cine autorreferencial y alusivo, un cine de la ironía, el reciclaje y la nostalgia, signado por la intertextualidad y el pastiche. La posmodernidad se apropia de ciertas estrategias y procedimientos modernos: la explicitación del dispositivo, las rupturas narrativas, la yuxtaposición de géneros y discursos heterogéneos, pero reformulándolos y utilizándolos de modo diverso.

Dadas las complejas apropiaciones que lleva a cabo la película, no sólo en lo que respecta al cine y a otras formas de arte sino también con respecto a lo histórico, el concepto de intertextualidad será central, dado que, tal como afirma Stam:

La intertextualidad es un valioso concepto teórico porque relaciona al texto singular con otros sistemas de representación y no simplemente con un “contexto” amorfo. Incluso si lo que pretendemos es discutir las relaciones de un texto con sus circunstancias históricas, nos vemos obligados a situar al texto dentro de su intertexto para relacionar a ambos con el resto de los sistemas y series que constituyen su contexto (2001: 237).

Agresti plantea relaciones intertextuales de todo tipo: la película está plagada de alusiones, referencias y autorreferencias. *El acto en cuestión* funciona como un enorme pastiche capaz de mezclar el cine mudo con el sainete, la música de Luis Alberto Spinetta con el tango, referentes literarios como Borges<sup>1</sup> y Cortázar con el melodrama, dando como resultado un film tan atípico como lo son todas estas aleaciones.

Esta idea de pastiche, de trabajo con los más diversos intertextos, parece estar implícita en las palabras del mismo Agresti, quien define su estética como “maximalista”:

Soy maximalista (...), la riqueza está en la combinación del todo. La Argentina es combinación de estilos. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta y eso acá es una tradición: la mezcla. Es patético cuando alguien quiere limitarse a un estilo: si puede haber un estilo argentino está en los ruidos y en la mezcla (en Peña, 2003: 49-50).

En lo que refiere a su tratamiento visual, son múltiples, por ejemplo, las alusiones a recursos cinematográficos de épocas pasadas, que obturan toda posible ilusión de realidad: el blanco y negro, las sobreimpresiones, los fundidos (por ejemplo, en forma de estrella), las escenografías construidas en estudios, los trucajes a la manera de Méliès.

Esta ostentación del dispositivo se evidencia también en las relaciones que entablan los personajes con la cámara: a diferencia de un cine clásico en el que su presencia es

---

<sup>1</sup> La película tiene varios puntos de contacto con su obra, tanto a nivel temático como estructural. Además, Agresti rinde homenaje al escritor de manera explícita a través del personaje de un librero.

escamoteada, aquí los personajes miran y hablan a cámara en varias ocasiones, y hasta “se chocan” con ella.

También a nivel narrativo *El acto en cuestión* se presenta como autorreflexiva. El acto de enunciación se inscribe dentro de la misma película a partir de la presencia de un narrador cuyo estatuto es, como mínimo, difícil de definir -si no indeterminable-.

Las primeras imágenes del film son acompañadas por la voz *over* de un narrador-presentador que nos introduce en el relato, anticipando algunos elementos de la historia, a la vez que se declara responsable de su construcción.<sup>2</sup>

El relato se complejiza cuando el espectador descubre que la voz pertenece a Rogelio, amigo de Miguel, quien trabaja en una extraña “clínica de muñecas”. Este personaje salta permanentemente entre estos dos niveles ficcionales: algunas veces funciona como un personaje más en la historia, y otras veces aparenta ser el organizador del relato. Un ejemplo de esto último son aquellas escenas en las que los objetos que pueblan la “clínica de muñecas” se identifican, a través del montaje, con los personajes y hechos de la historia: la imagen de una casa de muñecas se funde, por ejemplo, con la de la pensión donde vive Miguel; Rogelio pone en escena, en un pequeño teatro y con un barco de juguete, uno de los viajes del protagonista. La condición del narrador siempre ambigua: no es posible para el espectador definirlo claramente como diegético o extradiegético.

Por otra parte, uno de los rasgos principales de esta voz *over* es la ironía, una ironía que atraviesa todo el film y que se trasluce no sólo en lo que el narrador dice sino en el cómo, incluso en su entonación. En su discurso, además, son frecuentes los juegos de palabras, las rimas, los chistes. El humor muchas veces se construye a través de las relaciones voz-imagen; en varias ocasiones la imagen pone en escena “literalmente” palabras que deberían ser metafóricas: mientras Azucena se queja con un “me dejaste colgada” de que Miguel no se despidió al irse de la pensión, la vemos pendiendo de un arnés; mientras Rogelio-narrador afirma que “la vida siguió dando vueltas y vueltas”, Miguel aparece subido a una calesita.

---

<sup>2</sup> “Esta película está dedicada a la memoria de nuestro recientemente desaparecido mago, el gran Miguel Quiroga. Con su acto, él se recorrió en sucesivas giras todo el mundo. Pero su felicidad siempre se encontró mucho más cerca de lo que él se imaginaba. Ahí nomás, a unos metros. Sus famosos asuntos amorosos y los secretos que vivieron torturando su dislocada vida interior han sido minuciosamente investigados por un grupo de científicos, astrólogos, adictos a las cosas raras y deportistas. Así es que confeccionamos esta cinta que tratará de ilustrar desde sus comienzos la vida del ilusionista de San Cristóbal. Para vos, Miguelito, es esta película, que es tu vida, y que es también el acto en cuestión”.

Por otra parte, Rogelio no es el único narrador explícito en este relato: también lo son, por momentos, Miguel<sup>3</sup> y Azucena<sup>4</sup>. La complejidad en la articulación entre las distintas voces narrativas y sus respectivos saberes, y entre estos narradores explícitos y las imágenes, es uno de los aspectos distintivos de la estructura narrativa de *El acto en cuestión*. Si en el cine clásico la voz *over* unifica el relato, Agresti juega con este recurso de manera tal que bloquea toda posibilidad de una lectura unívoca, solicitando una intervención activa por parte del espectador.

Por otra parte, si bien la narración de Rogelio aparenta darle a los hechos cierto orden, la estructura fragmentaria de la película hace difícil –si no imposible– ordenar la temporalidad de manera lineal. El film cruza referentes históricos diversos y alusiones a los más variados contextos: si bien la dirección de arte, las referencias a Perón y la visita de Quiroga a la Alemania nazi aparentan remitir a la década del 40, uno de los personajes interpreta el tema *La montaña* de Luis Alberto Spinetta; por otra parte, ciertas expresiones con respecto al tema de las desapariciones reenvían al espectador, inevitablemente, a la dictadura y post-dictadura. La anacronía rige el relato.<sup>5</sup>

Pero la intertextualidad no sólo constituye una de las bases formales de la película. La idea de que todo texto se conecta con otros textos, de que toda obra está inmersa en una compleja red de discursos –una idea central en las reflexiones y las prácticas posmodernas (Stam, 2001: 235-246)–, también es tematizada y planteada como problema.

---

<sup>3</sup> Miguel toma el lugar de narrador en varios momentos, pero tal vez su intervención más interesante sea la de aquella secuencia en que decide dedicarse a la literatura. Allí la voz *over* de Rogelio deja paso a la del protagonista, quien cuenta la historia de su alter ego literario, Raúl Fiorito. Este relato en *over* (que, dicho sea de paso, es una ficción dentro de la ficción ¿dentro de otra ficción?) es acompañado a su vez por la audiovisualización de lo narrado. Pero ni siquiera en ese momento abandona Rogelio su rol de narrador omnisciente, sino que interrumpe el relato para brindarle al espectador cierta información que Miguel deja afuera: “Epa, epa, epa... parece que si bien para Quiroga crear es recordar, hay cosas que prefiere olvidarse. Como por ejemplo sus visitas a la iglesia. Quiroga tropezó, en su *Fiorito Story*, con detalles demasiado íntimos que su machismo no le permitiría confesar...”.

<sup>4</sup> Azucena interviene en el relato en la secuencia en que envía una carta a Miguel: ésta comienza con su voz típicamente en *over*, acompañando imágenes de la vida de Quiroga, para luego convertirse en *in campo* cuando la misma Azucena aparece en campo, mirando a cámara y leyendo la carta, cuya escritura se superpone.

<sup>5</sup> El mismo Agresti menciona esto como uno de sus objetivos en una entrevista, relacionándolo con uno de sus referentes literarios: “Puedo decir que *El acto en cuestión* me parece un compendio de cierta narrativa argentina. Tenés a Cortázar y Rayuela: la película que podés desarmar y poner otro orden y cae siempre bien parada. Quería que la película le diera vueltas a los espectadores, que ni los *flashbacks* ni los *forwards* conformaran una idea de “una cosa después de la otra”, como un trencito, un desfile de cosas armadas” (en Peña, 2003: 46-47).

El protagonista se enfrenta con esta cuestión cuando intenta una carrera literaria. En palabras de Rogelio, “influido por los millones de libros que leyó, Miguel, sin darse cuenta, comenzó a dictar textualmente obras tan conocidas como el *Martín Fierro*, *Sueño de una noche de verano*, *Crimen y castigo*, y hasta las 1100 páginas de *La guerra y la paz* de Tolstoi”. Así Miguel abandona la literatura temiendo ser castigado por su falta de originalidad, en un sentimiento análogo al que le provoca el truco de magia del título.

Más adelante, en lo que podríamos denominar el punto de giro final de la película, cuando su representante le confiesa a Miguel que fue él quien sacó de circulación el libro y termina su contrato amenazando “la semana que viene hay 50 mil ejemplares en la calle”, y luego de los intentos de Miguel por negar la situación (“el autor del libro soy yo”, “yo soy el creador”), el problema de las relaciones intertextuales reaparece de manera explícita en la extraña escena del juicio, puesta en escena mediante el uso de títeres –nuevamente, el artificio-. Pero esta vez la posición de Miguel es diferente:

Cuán confundidos nosotros estamos a propósito de la realidad (...); ustedes, abogados, ¿acaso no han sacado todo lo que saben de libros y ahora lo usan contra mí? (...) Las cosas no pertenecen al que simplemente las enuncia; las cosas pertenecen al que las lleva a cabo. *Nada somos, todo lo repetimos, todo lo escuchamos o lo leímos*. Ese, queridos amigos, es el verdadero acto en cuestión: el querer creer desesperadamente que somos algo por nosotros mismos.

Podríamos afirmar que la lucha entre estas dos ideas, la originalidad como ideal y la intertextualidad inevitable, es uno de los conflictos centrales -si no el conflicto central- del film. Desde este punto de vista, el recorrido del personaje cobra la forma de una toma de conciencia de este estado de cosas: no tiene sentido obsesionarse con “ser original” porque la originalidad no es más que un imposible, así como es imposible negar que estamos atravesados por una multiplicidad de discursos que nos conforman.

Al asumirse como intertextual, y tomar la intertextualidad como uno de sus temas centrales, la película asume y pone en escena una problemática típicamente posmoderna. Y es también desde el posmodernismo que Agresti reelabora una de las preocupaciones centrales de su cine –y del cine argentino de la década del 80 y principios de los 90-: la última dictadura militar sufrida por la Argentina. Lo hace a

través de nuevas estrategias que se alejan de la “transparencia”, la “necesidad de poner en claro” (Aguilar, 2006: 138) con la que, como señala Gonzalo Aguilar, el cine de la post-dictadura (y el mismo Agresti en otros de sus films) abordó el tema.

*El acto en cuestión* no presenta una historia ubicada en la década del setenta, en el contexto de la dictadura. Tampoco busca plantear una alegoría a partir de situaciones o contextos análogos a los del último gobierno de facto. La película lleva a cabo un trabajo más complejo y menos lineal: el film se apropia de la “cuestión” de los desaparecidos y los discursos elaborados al respecto como un intertexto más (aunque fundamental) y, con todos los riesgos que ello implica, lo hace de manera irónica y paródica.

Así, por ejemplo, cuando Miguel empieza a hacer desaparecer personas, el narrador comenta: “hacer desaparecer un ser humano no es joda”; luego, cuando el niño que Quiroga hace desaparecer no aparece, los periodistas exigen a su representante: “¡Aparición con vida, eso se nos antoja!”. Por último, cuando Miguel resuelve el conflicto y el niño reaparece, el mago, ya más confiado, mira a cámara y le dice a un periodista: “Pero le puedo asegurar que en la Argentina, mi país, soy el único que puede hacer desaparecer gente... por ahora”, mientras guiña un ojo en un gesto de absoluta complicidad para con el espectador.

Separando estos discursos de los terribles hechos a los que aluden, y poniéndolos a funcionar en un contexto totalmente diferente, Agresti consigue un efecto cómico que rompe con las expectativas de un espectador ya acostumbrado a la solemnidad con la que el tema suele ser abordado. Con esta descontextualización, el film lleva a cabo una operación radicalmente crítica y política, porque aunque se sigue considerando que hay ciertos temas de los que no es válido “reírse”, nada invalida al humor como estrategia política.

Tal vez el ejemplo más extremo sea lo que hace con el uso del término “desaparecidos”. Como afirmábamos antes, la película muchas veces genera un efecto cómico al tomar de manera literal afirmaciones que son metafóricas. *El acto en cuestión* no es una película sobre los desaparecidos; si bien en la película hay desapariciones, y éstas son fundamentales en la historia, no se trata de esas “desapariciones”. Para empezar, porque los “desaparecidos” de la dictadura no son tales, sino presos políticos secuestrados, torturados y asesinados por la dictadura. No hay que olvidar que el término

“desaparecidos” fue introducido por el mismo Jorge Rafael Videla,<sup>6</sup> quien en 1978 y ante las cámaras de televisión, tratando de dar una explicación acerca de esos hechos, pronunció: “No están ni vivos, ni muertos, están desaparecidos”. En el film, Agresti separa el término de tan terrible uso metafórico para volver a utilizarlo de manera literal: aquí los desaparecidos son exactamente eso, personas que desaparecen por medio de un truco de magia, y que por eso pueden reaparecer, por estar desaparecidas y no muertas. Devolviendo a la palabra su uso literal, Agresti desautomatiza la más oscura metáfora de nuestro discurso sobre el pasado reciente, aquella que obtura uno de los traumas históricos más terribles de la Argentina. Y mediante esta desautomatización, Agresti sacude a sus espectadores: a nadie puede dejarlo indiferente encontrarse sonriendo ante la apropiación de tal discurso.

No somos espectadores inocentes; tampoco Agresti lo es.<sup>7</sup> El tema está presente, es ineludible, y es preciso hablar de él aunque en el fondo hacerlo sea casi imposible. Tomamos aquí prestadas las palabras de Umberto Eco: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (Eco, 1987: 74).

Para Agresti, como lo demuestra buena parte de su filmografía, los nefastos episodios de nuestra historia reciente siguen mereciendo una reflexión constante; sólo que no parece haber relato totalizador capaz de dar cuenta de ellos, ni es posible abordarlos siempre con los mismos viejos recursos. Puesto que, como dice uno de los personajes de la película, “esto de desaparecer no es nada; la gran joda es el olvido”, es preciso seguir hablando para no olvidar. Pero agotada ya la solemnidad con la que el cine argentino de la década del ochenta abordó el tema, es necesario encontrar nuevas formas (formas acordes con un nuevo contexto no sólo sociopolítico sino también estético) para un contenido que -como todo contenido traumático- siempre se nos escapa y siempre vuelve. Porque de lo contrario corremos el riesgo de automatizarlo y con ello volverlo imperceptible y, en definitiva, silenciarlo.

---

<sup>6</sup> Presidente de facto durante la dictadura militar entre 1976 y 1981.

<sup>7</sup> Sería interesante pensar qué efecto produciría la película en un espectador que desconozca por completo el tema, sobre todo porque si bien éste no podría captar muchos de los juegos intertextuales, esto tampoco imposibilitaría su comprensión de la historia. Como afirma Eco: “si, en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo posmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio” (Eco, 1987: 75).



A través del uso de procedimientos y estrategias propias de una estética posmoderna (la intertextualidad, la autorreferencialidad, el pastiche y –algo impensado para un tema como este- la ironía y el humor), Agresti logra replantear una de las problemáticas centrales para la sociedad argentina, y lo hace a partir de un abordaje a la vez inédito y contemporáneo.

Creemos que esto responde a esa pregunta siempre latente cuando se habla de posmodernidad: ¿puede una obra posmoderna ser crítica y política? Por supuesto, en la medida en que, ayudando a deconstruir formas y significados ya esclerosados por la repetición, sus elecciones estéticas son también una toma de posición crítica por excelencia con respecto al cine y al modo en que se relaciona con la historia.

## Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bernardes, Horacio, Lerer, Diego y Sergio Wolf (editores) (2002), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Tatanka.

Bernini, Emilio (2003), “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, *Kilómetro 111*, N° 4, Buenos Aires, octubre, pp. 87-106.

De la Fuente, Flavia, David Oubiña, Quintín [Antín, Eduardo] y Walter Rippel (1993), “Entrevista a Alejandro Agresti”, *El Amante*, año 2, N° 18, Buenos Aires, pp. 23-32.

Eco, Umberto (1987), *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Buenos Aires: Lumen/Ediciones de la Flor.

España, Claudio (compilador) (1994), *Cine argentino en democracia. 1983/1993*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Gaudreault, André y François Jost (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

Hosman, H. (s/d), *Entrevista a Alejandro Agresti*, Buenos Aires: Cineteca Vida.

Luka, Ezequiel (2003), “Alejandro Agresti”, en Fernando Martín Peña (editor) (2003).

Oubiña, David (1994), “Alejandro Agresti”, en Claudio España (compilador) (1994).

Peña, Fernando Martín (editor) (2003) *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Temarte SRL.

Quintín [Antín, Eduardo] (1993), “Agresti. Ocho y dos tercios”, *El Amante*, año 2, N° 18, Buenos Aires, pp. 19-22.

Stam, Robert (2001), *Teorías del Cine*, Barcelona: Paidós.